



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

**INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO
LETRAS-TRADUÇÃO FRANCÊS**

DYHORRANI DA SILVA BEIRA

**TRADUZIR *CATHARSIS* DE GUSTAVE
AKAKPO: ELEMENTOS DE UMA
POÉTICA PÓS-COLONIAL**

Brasília – 2013



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

DYHORRANI DA SILVA BEIRA

**TRADUZIR *CATHARSIS* DE GUSTAVE
AKAKPO: ELEMENTOS DE UMA
POÉTICA PÓS-COLONIAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Colegiado do Curso de Letras da Universidade de
Brasília como parte dos requisitos para obtenção do
título de bacharela em Letras - Tradução Francês.

Orientadora: Alice Maria de Araújo Ferreira

Brasília – DF

2013

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. *Alice Maria de Araújo Ferreira.* (orientadora)

Prof. Maria da Glória Magalhães dos Reis

Prof. Amarílis Macedo Lima Lopes de Anchieta

Brasília, DF ____ de _____ de 2013.

« L'essence de la traduction est d'être
ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est
rien. »

Antoine Berman

Aos meus pais, que sempre me apoiaram.

Agradecimentos

A minha orientadora, professora Alice Maria de Araújo Ferreira, pela paciência, conselhos, disponibilidade e bom humor;

Aos meus professores de graduação do curso de letras-tradução da universidade de Brasília.

Aos membros da banca pela leitura atenciosa do texto.

Traduzir *Catharsis* de Gustave Akakpo: Elementos de uma poética pós-colonial

RESUMO

Este trabalho tem por finalidade apresentar uma tradução da peça *Catharsis* de Gustave Akakpo de escrita pós-colonial. Propomos discutir as questões ligadas ao texto, tais como o gênero textual, o conceito de interlíngua, o ritmo presente na poética Akakponiana, a escrita híbrida, mestiçada e mestiçante, e o discurso pós-colonial. Nas questões poéticas ligadas à escrita discutimos mais particularmente os elementos rítmicos e de oralidade. No que diz respeito ao conceito de interlíngua, verificamos como se manifesta e de que maneira se apresenta como língua de resistência a uma presença colonizadora. Do traduzir se desdobram questões teóricas, tais como o etnocentrismo em tradução; o pós-colonialismo, e a especificidade do texto dramático.

Palavras-Chave: Pós-colonialismo, Gustave Akakpo, tradução, texto teatral, interlíngua.

RÉSUMÉ

Ce travail vise à présenter une traduction de la pièce, *Catharsis* de Gustave Akakpo d'écriture postcoloniale. Nous proposons de discuter des questions liées au texte, comme le genre, le concept d'interlangue, le rythme de la poétique Akaponienne, l'écriture hybride, metissé et mestiçante, et le discours postcolonial. Parmi les questions d'écriture poétiques abordées nous discutons plus particulièrement les éléments rythmiques et d'oralité. En ce qui concerne le concept d'interlangue, Nous examinons comment elle se manifeste et son rôle de résistance à la présence coloniale. Nous examinons comment elle se manifeste et son rôle de résistance à la présence coloniale. A partir du traduire se sont posées des questions théoriques telles que tels que l'ethnocentrisme dans la traduction, le post-colonialisme, et la spécificité du texte dramatique

Mots-clés: post-colonialisme, Gustave Akakpo, traduction, texte théâtral, interlangue.

ABSTRACT

This work aims to present a translation of part of Gustave Akakpo *Catharsis* of postcolonial writing. We propose to discuss issues related to the text, such as the genre, the concept of interlanguage, the poetic rhythm *Akakponiano*, hybrid writing, mestizo and *mestiçante*, and postcolonial discourse. In poetic writing issues discussed more particularly the rhythmic elements and orality. With regard to the concept of interlanguage, looked as is manifested and how it presents as a language of resistance to a colonial presence. Translate the unfolded theoretical issues such as ethnocentrism in translation, post-colonialism, and the specificity of the dramatic text.

Keywords: Post-colonialism, Gustave Akakpo, translation, mestizaje, interlanguage.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: ANALISAR O TEXTO	12
1 A OBRA E O AUTOR.....	13
1.1 GUSTAVE AKAKPO	13
1.2 A PEÇA <i>CATHARSIS</i>	13
2. ELEMENTOS DO TEXTO TEATRAL	16
2.1 OS DIFERENTES DISCURSOS COMPÕEM O TEXTO	17
2.3 ORALIDADE E RITMO	19
3. POÉTICA AKAKPONIANA.....	20
3.1 ELEMENTOS POÉTICOS	20
□ INTERLÍNGUA:.....	20
□ PROVÉRPIO	21
□ RITMO	21
3.1 INTERLÍNGUA.....	23
3.2.1 DEFINIÇÕES E PROPRIEDADES: INSTABILIDADE E PERMEABILIDADE	24
□ NA LINGUÍSTICA APLICADA	25
□ NA TRADUÇÃO	26
3.2.2 INTERLÍNGUA E PÓS-COLONIALISMO	27
3.2.3. ESCRITA POÉTICA DO ENGAJAMENTO	29
CAPÍTULO 2: TRADUZIR O TEXTO	31
1. QUESTÕES TEÓRICAS	32
1.1 TRADUÇÃO ETNOCÊNTRICA E ÉTICA DA TRADUÇÃO	32
1.2 TRADUÇÃO E PÓS-COLONIALISMO	35
1.3 TRADUÇÃO MESTIÇADA E MESTIÇANTE.....	37
2. TRADUZIR A POÉTICA AKAPONIANA	39
2.1 A PRESENÇA DO MINÁ.....	39
2.2 TRADUÇÃO DOS NOMES DAS PERSONAGENS.....	41
2.3 TRADUZIR O RITMO	41
2.4 TRADUZIR OS PROVÉRBIOS.....	45
CAPÍTULO 3: A ESCRITA TRADUTÓRIA	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS	51

REFERÊNCIAS	54
--------------------------	----

INTRODUÇÃO

O questionamento pós-colonial tem sua origem nos anos sessenta, quando emigrantes vindos de países colonizados entram nas universidades americanas e britânicas e começam a questionar sua história. O desenvolvimento e a emergência da literatura pós-colonial francesa das ex-colônias cresce nas sociedades ocidentais constituindo-se um desafio para os estudos pós-coloniais e de tradução na tradição ocidental. A escrita pós-colonial pode ser considerada como uma maneira de traduzir um processo histórico e um sentimento conflituoso de identidade. Também é uma escrita de resistência ao processo colonial. O que nos interessa neste trabalho é saber como funciona essa escrita e como sua tradução opera numa perspectiva pós-colonial conservando suas características de resistência em um processo de descolonização; de aceitação do outro. Essa escrita, de característica mestiça, é, em sua maioria, compostas por mais de uma cultura.

A interferência de língua implica que os universos simbólicos e os sistemas de significação se tornem interdependentes. Dessa forma, a língua do outro, a do ex-colonizador, é “minarizada” (no caso do texto de Gustave Akakpo) e/ou “africanizada”. Assim, a tradução de uma literatura pós-colonial, da língua europeia, contendo outra língua constitui um verdadeiro desafio para qualquer tradutor. Nessa concepção, a tradução não é somente uma transposição - e nem deve ser - de um texto, mas uma transposição de uma cultura minoritária em uma cultura dominante. Esse processo de escrita resulta em uma língua mestiçante, mestiçada e composta por palavras e frases “estrangeiras”/estranhas. O texto africano traz consigo uma carga cultural que ultrapassa o campo semântico da linguagem e é essa ultrapassagem que impulsiona o tradutor a investigar todos os componentes que fazem parte desta escrita.

A tradução é um processo crítico e analítico que passa por etapas sucessivas. Assim, nosso projeto de tradução considera o respeito pela cultura que traduzimos e a proposta de uma abordagem pós-colonial que não possua um "centro", mas, um conjunto formado a partir do descentramento/deslocamento e o reconhecimento do outro. A partir de uma construção de saberes que envolvem a cultura da imposição, a língua como domínio cultural, o mestiço, mestiçado, na tradução. A prática da tradução, dessa forma, se apoia nos conhecimentos linguísticos e antropológicos. O tradutor deve saber reconhecer os traços da língua mobilizados pelo autor para transpô-los na outra

língua. Deve também, compreender os conceitos culturais que estruturam o texto africano.

Considerando então, como já falamos, a tradução como processo ao mesmo tempo analítico, crítico e de escrita, dividimos nosso trabalho em três capítulos. No primeiro, analisamos o texto de Gustave Akakpo: apresentamos a obra, o autor, os personagens, e o grupo que abordamos a peça em francês em Brasília. Tratamos também algumas características da linguagem teatral e da poética da escrita Akakponiana da qual destacamos alguns elementos, tais como ritmo e oralidade. Ainda nesse capítulo, discutimos as diferentes concepções de interlíngua destacando principalmente as da tradução e dos estudos pós-coloniais.

No capítulo dois, passamos a discutir as questões propriamente de tradução. O traduzir fez surgir alguns problemas ligados à natureza do texto que desdobramos em questões teóricas, tais como tradução etnocêntrica e a ética da tradução; a relação dos estudos da tradução e dos estudos pós-coloniais; e a tradução mestiçada e mestiçante voltada para a questão da interlíngua. Em função dessas reflexões, elaboramos um projeto de tradução que guiou o nosso fazer tradutório.

No capítulo três apresentamos a tradução. Optamos por colocar a tradução no corpo do trabalho e deixar o anexo para o original. O texto traduzido é antecedido de uma introdução explicativa sobre sua formatação, ligada às características do texto teatral. A tradução também é acompanhada de algumas notas sobre problemas pontuais que não têm a pretensão de serem notas do tradutor, mas fazem parte do trabalho enquanto comentários sobre o fazer tradutório e dos critérios que orientam nossas escolhas.

Valorizar as culturas pós-coloniais, legitimar as novas identidades constituídas a partir dos processos e dos encontros históricos-culturais é dar voz ao mundo plural, pois o conhecimento torna objeto e, estamos diante de uma escrita de sujeitos híbridos. A tradução não pode esquecer o caráter histórico-subjetivo do discurso. É assim que a tradução age no contexto pós-colonial, não deve se pautar em omissões e, assim fazer com que ela pareça completamente brasileira, ou/e apagar seu processo. Nosso projeto de tradução partiu dessas preocupações, nem sempre alcançamos nosso objetivo, mas o respeito da alteridade e a particularidade da cultura mestiça manifestada na interlíngua estavam em nosso horizonte.

CAPÍTULO 1: ANALISAR O TEXTO

« Cette langue étrange, qui n'est pas
dans la nature, et qui est la langue de la traduction »

Jaqueline Risset

1 A OBRA E O AUTOR

1.1 GUSTAVE AKAKPO

Gustave Akakpo é autor, ilustrador, animador cultural e comediante. Nasceu em 1974 em Amého, Togo. É o atual presidente da Associação *Escales des Écritures*, escritas organizadas no Togo pela associação *Ecritures Vagabondes* [Escritas Vagabundas], criada em 2000, reúne dramaturgos e encenadores e tem como missão divulgar autores dramáticos de regiões de culturas minoritárias ou ameaçadas. Essa organização realizou vários tipos de ateliês de escrita na África, no Oriente Médio, na Europa e no Canadá. Esses eventos são destinados à formação de jovens autores nas cidades que os acolhem. Em 1999, recebeu seu primeiro prêmio *Plumes togolaises* [Penas Togolesas]. Foi diretor de ateliês de escrita para detentos. Akakpo publica teatro e também histórias infantis. Em sua produção para o público infantil, lançou inicialmente *Querelle au pays de l'alphabet* (2003) [Discussão no País do Alfabeto], publicado em edição bilíngue em éwé e francês.

Sua preocupação reside em discutir assuntos socioculturais da África, como o pós-colonialismo e suas consequências; as implicações de imposição cultura feita pelo colonizador. Assim, ele fala das consequências da guerra em *La mère trop tôt* (2004) [Mãe muito cedo] dos problemas de volta no pior país no exílio em *Ma Férolia* [Minha Férolia] ou estabelece um diálogo entre um gangster de rua e uma menina cheia de razão em *Demains je sais* [Amanhã eu sei]. Retrata a violência de um país em *Catharsis* escrito em 2006, em Limoges, na qual a África é simbolizada por uma mulher no auge do seu ódio e da incompreensão dos seus filhos.

1.2 A PEÇA CATHARSIS

A peça *Catharsis*, foi criada em 2006, para o Festival das francofonias no Limousin, foi dirigida por Jean-Claude Berutti. Ela é dividida em quatro cenas: *La puanteur* [O fedor], *Rite expiatoire* [Rito expiatório], *Le retour* [O retorno], *L' aube* [O amanhecer].

É composta por 6 personagens principais: Ellè [Elaé], ilèki [Elékem], ilèfou [Elélouco], reine-mère [Rainha-mãe], Le Gardien de l'Oracle [O guardião do Oráculo]

e o Le photographe/cameramen/réalisateur [Fotógrafo/cameramen/diretor] como aparece na página 4:

Elaé [Rainha-mãe]: Rainha decaída em um reino de destruição.

Elélouco: Primeiro filho; não constituiu uma família.

Elékem: Terceiro filho; abandonou a mãe em busca de uma vida melhor.

Elénegro: Segundo filho; Foi vendido como escravo; mais respeitoso dos três irmãos (utiliza o pronome vous/senhora); constituiu uma família, mas manteve uma posição subserviente de escravo; marca da escravidão.

O guardião do oráculo: Mestre de cerimônias. Recebe os chefes de guerra e seus homens.

Fotógrafo/cameramen/diretor: Fotógrafo/cameramen/diretor num país de guerra; representação do capitalismo e da modernidade¹.

A peça acontece em um cemitério, em alguma parte da África, onde Elaé, uma rainha decaída que é, ao mesmo tempo, prostituta, matriarca e tirânica, aceita fazer o ritual de purificação para que a guerra acabe no país. O ritual coloca em cena uma cerimônia vodu durante a qual o processo se passa por uma mãe prostituída que negligenciou seus filhos. O ritual de purgação simbólica (cena 2: *Rite expiatoire*) implica o encontro com seus três filhos que pedem para que ela preste contas de suas atitudes e para purgar-se do nascimento e de um continente fracassado.

Após o proêmio dos mestres de cerimônias, o Guardião do Oráculo chama Elaé e tenta fazê-la sair da fossa onde vive. Durante um diálogo a rainha começa a sair da sua fossa. Elélouco entra em cena, porém fica observando a situação de longe, na sombra. O *Guardião do Oráculo* explica a importância do público que está presente e diz que eles devem permanecer no local para assistir à catarse. Elaé entra definitivamente em cena, falando, quase todo o tempo na terceira pessoa do singular, afirmando assim sua presença. No decorrer da discussão o *Guardião do Oráculo* é ferido e, só assim, Elaé aceita dançar o ritual.

¹ Todas as traduções dos títulos são nossas.

Uma discussão sobre os nomes das personagens da peça de Gustave Akakpo já foi abordada no artigo *A tradução da oralidade na peça Catharsis, de Gustave Akakpo*, da professora Maria da Glória Magalhães dos Reis.

A cena dois, cena do ritual, é uma mistura de atos cômicos e religiosos. *O Gardien de l'Oracle* não pode realizar o ritual porque está ferido, *Ilèfou* oferece ajuda, bem como o Fotógrafo que o imita. O segundo filho, *Ilènoir* só entra em cena no início da terceira cena e, durante algum momento, não é reconhecido pela mãe; ela pensa que se trata de um cliente. Depois que *Ilènoir* sai de cena, entra *Ilèki*, o terceiro filho que, durante um momento não diz nada, apenas faz gestos com a cabeça. A partir desse momento *Ellè* inicia um monólogo, falando da traição do filho. Durante o monólogo *Ilèki* segura um revólver, zomba da mãe, ri várias vezes e, no final atira. Na última cena, *Ellè* e *Ilèfou* estão cantando. Segundo o *Gardien de l'Oracle*, a paz finalmente chegou com o amanhecer. No final da cena, ouve-se o choro de um bebê, *Elaè* dá a luz, simbolizando o renascimento do reino.

A palavra catarse, do grego Κάθαρσις "kátharsis", é uma palavra utilizada em vários contextos. Na tragédia, significa “purificação”, “evacuação” ou “purgação”. Segundo Aristóteles (FREIRE, 1982: 204), a catarse refere-se à purificação das almas através de uma descarga emocional decorrente de um drama. O título da peça faz referência exatamente ao desenrolar do ato. A purgação de Elaé corresponde ao conceito dado acima. De determinado ponto de vista, temos a impressão de que a catarse já está em cena e para que essa catarse se finalize é necessário alcançar o ponto final dessa catarse, a purgação em si.

En classe et en scène foi um grupo de extensão criado pela professora Maria da Glória Magalhães dos Reis em agosto de 2010. É formado, em sua maioria, por alunos de francês e artes cênicas da UnB – Universidade de Brasília. O projeto envolve um trabalho interdisciplinar de dois departamentos da UnB (Línguas Estrangeiras e Tradução e Artes Cênicas) ligado ao projeto de pesquisa da professora “A questão da oralidade no ensino de língua estrangeira” desenvolvida no programa de pós-graduação em Linguística Aplicada do LET. O trabalho foi feito durante 8 meses com a montagem da peça “Catharsis”. A peça foi apresentada no dia 21 de março de 2011, no Teatro Eva Herz da Livraria Cultura do Shopping Iguatemi.

2. ELEMENTOS DO TEXTO TEATRAL

A prática cênica moderna atribui grande importância aos textos. Os trabalhos dramáticos e/ou teatrais dos anos sessenta, por exemplo, não conhecem mais o mesmo fervor dos autores contemporâneos. As abordagens entre texto e teatro dependem das acepções/significados da palavra.

O teatro designa a arte do espetáculo, arte da combinação indicando diversas técnicas de expressão corporal e vocais. No nosso caso, o teatro é um gênero literário qualificado como dramático que tem por objetivo a representação do seu conteúdo diante de um público. É possível distinguir três tipos de texto dramático: o drama, a tragédia e a comédia.

O drama ou a tragicomédia levam consigo elementos da comédia e da tragédia, nos quais o espaço consagrado dos risos está em harmonia com os momentos de dor. A tragédia, em contrapartida, busca gerar uma catarse no espectador, levando também eventos nefastos. A comédia está mais centrada do lado cômico, exageração e ridicularização dos conflitos.

Segundo Aristóteles (*apud BORIE et al.*, 1996: 22) a tragédia é a imitação de uma ação séria e completa; tem uma grandeza equilibrada; sua linguagem é agradável e os elementos diferem entre si em diversas partes; os acontecimentos são representados por personagens e não contados numa narrativa; enfim ela é sucedida a piedade e o terror e, através deles efetua uma verdadeira purgação² desses dois tipos de sentimento.

Algumas personagens têm características essenciais ao imitar. Aristóteles com relação a imitação³ diz que todas “as artes realizam a imitação por intermédio do ritmo, do discurso e da harmonia, seja separadamente, seja em conjunto. Por exemplo, quando o tocador de flauta, ou da cítara e outros análogos pela sua eficácia, como o da siríngica (que era a arte do cantor que acompanhava a cítara), imitam servindo-se apenas da harmonia e do ritmo. A dança imita igualmente pelo ritmo, mas não pela harmonia; através dos ritmos figurativos, os bailarinos imitam, de fato, os caracteres, os afetos e as ações” (ARISTÓTELES *apud BORIE*, pg. 20). Podemos trazer esses elementos para a peça de Akakpo, principalmente quando nos referimos ao

² O termo grego é *Katharsis*.

³ O termo grego, retomando hoje, é *mimese*. Aristóteles levanta o tema se referindo à epopeia, a poesia trágica e a comédia, porém as características apresentadas podem ser perfeitamente utilizadas para a caracterização de personagens teatrais que ele citará eventualmente em sua obra.

photographe/cameraman/réalisateur que imita constantemente alguns dos personagens da peça.

2.1 OS DIFERENTES DISCURSOS COMPÕEM O TEXTO

Em seus primeiros registros nas línguas modernas, a palavra teatro⁴ refere-se ao local onde se realizavam os espetáculos teatrais na Grécia e na Roma antiga. No sentido tratado no verbete, o vocabulário é do século XVII. O termo evoluiu do latim *theatru*, empréstimo ao grego *theatron*, teatro, lugar para jogos público, reunião de espectadores ou ouvintes.

O texto dramático admite como definição geral um texto composto por diálogos e didascálias⁵ e é escrito para ser lido, mais particularmente para ser encenado. Esse tipo de texto é composto de diferentes elementos que o caracterizam como:

- **Didascálias:** são indicações escritas pelo autor sobre a encenação dos atores; aplicação de determinadas características que fazem parte do texto teatral. As indicações podem ser de: ambiente, decoração, movimentos dos atores, entonações e/ou gestos.
- **Diálogo teatral:** O autor do teatro só se dirige ao espectador por intermédio dos discursos trocados entre os atores.
- **A tríade:** Réplica longe direcionado a um ou a vários interlocutores; o ator quer se fazer escutar.
- **A esticomitia:** sucessão de replicas breve - limitadas por um verso ou um hemistíquio; marca que o diálogo que ameaça romper.
- **O monólogo:** um personagem fala sozinho na cena, às vezes por um longo tempo; colocam em cena os sentimentos da personagem que deve tomar uma decisão; que atravessa uma crise.
- **Aparte ou Solilóquio:** réplica em que um personagem fala para si mesmo, simulando não ser ouvida pelos outros personagens; cria um pensamento que só é ouvido pelo público.

⁴ A arte de representar; o palco. Dicionário Aurélio Eletrônico.

⁵ Teatr. Na Grécia antiga, conjunto ordenado de preceitos e instruções relativos à representação teatral, de ordinário elaborados pelo autor dramático e dados aos atores que lhe representavam as obras. 2. P. ext. Teatr. Entre os antigos gregos, a representação dramática. 3. Conjunto de preceitos e normas de uma arte ou ciência. Dicionário Aurélio Eletrônico.

- **O quiproquó:** os personagens utilizam uma palavra por outra ou compreendem mal uma frase; o cômico ou o trágico revelam as características.

O diálogo pode ser considerado um dos elementos principais da teatralidade; é a apresentação do texto na forma de diálogo que o coloca em oposição em relação ao romance, ao ensaio e também à poesia. Dessa forma, o teatro também pode ser definido como um diálogo. Diálogo entre as personagens se estabelece entre autor e público, no qual este último pode ser considerado como o “parceiro mudo, para quem todos os discursos se dirigem”⁶ (RINGAERT, 2004: 13). Esse conjunto de vozes é que faz com que o teatro tenha vida, não é a voz de um ou de outro, mas um conjunto de vozes. É dessa forma que o texto de teatro tem sujeitos enunciativos, as personagens e o autor, o autor e o público.

Segundo Albert (*apud* REIS, 2008) no diálogo do teatro as interações são fictícias. Existe, por um lado o dramaturgo que fala ao seu leitor ou espectador através das indicações cênicas e rubricas, e por outro lado, as informações trocadas entre as personagens, ou seja, o diálogo teatral parece imitar diálogos comuns, dando, contudo, a impressão de “naturalidade”.

Dentre outras funções, o texto teatral, como todo texto, possui uma unidade linguística e semântica, como por exemplo, coesão e coerência, e existe em uma situação de comunicação e serve para transmitir algo; uma informação.

A tradução de um texto teatral é uma atividade dramatúrgica porque além deste elemento temos a linguagem original e a tradução. Assim temos um paradoxo entre texto e encenação. De certa forma o texto teatral apresenta lacunas, por isso é necessário uma representação. O responsável pelo preenchimento destas lacunas é o leitor/observador, que a partir do texto consegue projetar possíveis representações da obra.

Há no texto teatral uma dicotomia entre o texto e sua encenação, um está contido no outro. Além do sistema dicotômico e de pertencente e não pertencente, o texto teatral apresenta outras características enunciativas. Tais como a oralidade e ritmo que tratamos na parte a seguir.

⁶ « un partenaire muet à qui (...) tous les discours s’adressent. »

2.3 ORALIDADE E RITMO

A noção de ritmo foi definida muitas vezes durante os anos. Na antiguidade o ritmo era definido por Platão (*apud* FERREIRA, 2012) como a ordem do movimento e era distinguido da harmonia. O ritmo era organizado pela variação-alternância entre os impulsos e pausas diante a percepção auditiva e visual. Em *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Meschonnic apresenta o ritmo “como a organização do movimento na palavra, a organização de um discurso por um sujeito e de um sujeito por seu discurso” (1982: 61-62). Assim o ritmo é considerado como uma organização do discurso, o que não o torna separável do sentido, pois ele é parte dessa organização. E é justamente porque o ritmo é a organização do sentido (de um sujeito) que ele “neutraliza a oposição entre o consciente na medida em que ele neutraliza o querer dizer pela significância” (MESCHONNIC, 1982:93).

Segunda as acepções de Meschonnic podemos dizer que traduzir apenas sentido, apenas língua não satisfaz as necessidades de um texto; seja ele literário, em prosa ou teatro. Traduzir não é só passar de uma ponta a outra, sem que o meio ou o percurso desta “passagem” seja percebida/criticada. A tradução deve ser a do discurso; do sujeito; da oralidade e significância do texto, com as eventuais marcas do autor, e mais a frente, do tradutor que dará continuidade à vida do texto.

O conceito de oralidade adotado neste trabalho é o cunhado por Henri Meschonnic. Para ele os conceitos de subjetividade e ritmo não podem estar separados do conceito de oralidade. Na *Poétique du traduire* ele fala sobre os conceitos de língua e discurso e aponta para a transformação da concepção de linguagem e sua repercussão na tradução. O pensamento a respeito da linguagem “passou da língua – com suas características – léxico, morfologia, sintaxe – para o discurso, para o sujeito que age, que dialoga, inscrito prosodicamente, ritmicamente na linguagem” (MESCHONNIC, 1999:13).

A presença de um sujeito na linguagem que permite determinar a oralidade do texto. A oralidade é uma das formas de individualização e é mostrada através do seu ritmo, prosa e/ou significância. Não se confunde com o falar, essencialmente ligado ao ato de fonação. A oralidade se define como princípio do ritmo e da prosódia. Ela se realiza tanto no falar quanto no escrito (MESCHONNIC, 1982, p. 273-296).

As questões como linguagem, texto, língua, discurso, enunciação levantadas por Henri Meschonnic na *Poética do traduzir* (1999) remete às reflexões literárias ligadas

ao processo histórico e ao sujeito desta historicidade. Em outras palavras, é possível pensar o texto traduzido com suas devidas marcas sociais e subjetivas de historicidade: “O discurso supõe um sujeito, inscrito prosódica e ritmicamente na linguagem, sua oralidade, sua física” (MESCHONNIC, 1999: 16).

A questão da oralidade pressupõe uma poética. Há oralidade em Akakpo. A entonação é um modo de oralidade do falado. A pontuação dos textos também é uma questão de oralidade e, dentro de um texto teatral é necessário que as palavras caibam dentro da boca do ator; que elas saiam naturalmente. Para que isso aconteça, a tradução deve priorizar a prosódia e o ritmo, e tentar obedecer à sintaxe do texto original.

As músicas, as repetições e os provérbios são marcas da oralidade presentes na obra de Akakpo. Contados em situações, os provérbios, por exemplo, se integram naturalmente ao texto porque são agregados dentro de uma conversa dentro do texto por um personagem-ator.

3. POÉTICA AKAKPONIANA

Levantamos alguns elementos da escrita de Akakpo que serão objetos de uma problematização no próximo capítulo sobre a tradução da peça. No entanto é da tarefa do tradutor antes analisar essa escrita. Podemos dizer que Akakpo cria uma própria linguagem; linguagem que revela uma criação pós-colonial da qual destacamos três elementos: (1) Interlíngua; com suas criações lexicais. (2) Provérbios; construção sintagmática e rítmica (3) Ritmo; e sua manifestação em assonâncias, aliterações, rimas e a questão métrica.

As unidades selecionadas para exemplificação foram escolhidas de maneira arbitrária dentre tantas outras que mereceriam serem analisadas:

3.1 ELEMENTOS POÉTICOS

- **INTERLÍNGUA:**

(A) « *Le photographe/cameraman/réalisateur: Le blé, l'oseille, le flouze, le maïs, le sous, je suis photographe/cameraman/réalisateur à haut risque...* (pg.6) ».

A utilização de sinônimos populares para se referir ao dinheiro. O autor utiliza termos populares para fazer uma enumeração que corresponde ao dinheiro.

Literalmente a palavra pode não significar – não se sabe a o certo - e também não faz referência ao dinheiro, a significação está no contexto.

« *Ellè : Tu tournes sept fois la cervelle pour ne rien dire, mais tu tournes si fort que tes pensées violent la tête de la Reine-mère. Alors ?* » (pg.14)

No trecho o acima, autor faz uma analogia com uma expressão francesa “*Il faut tourner sept fois sa langue dans la bouche avant de parler*”⁷ que significa refletir antes de falar. A data de aparição desta expressão – ou provérbio – não é realmente conhecida, mas é citada a partir da edição de 1832 do dicionário da Academia Francesa. A expressão também é um provérbio.

« *Ilèfou : Tu plonges encore ta diarrhée buccale dans ma causerie et je t'invite à trinquer de ma colère. (A Ellè)Le rituel, mère !* » (pg.18)

O autor ainda faz com que a poética esteja inserida na interlúngua, mostrando que existe a possibilidade de criar composições estruturais sem perder a beleza do texto.

- **PROVÉRBIO:**

Os provérbios se caracterizam por serem ditos populares, de extensão de uma frase ou de uma expressão, que transmitem conhecimentos populares sobre a vida. A maioria dos provérbios. A maioria dos provérbios é de criação anônima.

Le berger ne peut pas sacrifier une vache, mais le lait du vendredi, si. (pg.17)

No trecho acima encontramos a construção de um provérbio que é caracterizado por uma máxima expressa em poucas palavras e que se tornou popular. Na maior parte dos casos transmitem conhecimentos sobre a vida.

- **RITMO:**

Como falamos anteriormente, a noção de ritmo já recebeu diversas definições ao longo do tempo. Aqui levaremos em consideração a noção de ritmo adotada por

⁷ Gire sua língua sete vezes antes de falar (tradução nossa).

Meschonnic a partir de Benveniste (1982: 69-70) que pensa o ritmo como uma estrutura, um nível que é a própria organização do sentido no discurso:

A partir de Benveniste, o ritmo pode não ser mais uma subcategoria da forma. É uma organização (disposição, configuração) de um conjunto. Se o ritmo está na linguagem, em um discurso, ele é uma organização (disposição, configuração) do discurso. E como o discurso não é separável do seu sentido, o ritmo é inseparável do sentido desse discurso. O ritmo é a organização do sentido no discurso (MESCHONNIC, 1982, p. 70, tradução nossa)⁸

Assim, apresentamos alguns trechos para exemplificar a construção do ritmo. Ele se manifesta de diferentes maneiras tanto nas músicas quanto nas falas das personagens:

(A) « **Le gardien de l'Oracle**: ...Regardez, tous là, vos sujets pendus à votre respiration. Ecoutez le bruit de leur désir, leur fureur de vivre qui bruite comme des milliers de mains se tapant, tapant. Tapent, battent, rythme, souffle, tapent, vite, plus fort, plus fort. Ecoutez ! (pg.8)

Mais uma vez temos a presença da analogia no texto da peça. Desta vez uma analogia com a velocidade da respiração e os sons que provém de toda a movimentação. Esse batuque também se assemelha aos rituais africanos nos quais os participantes dançam e cantam de acordo com o ritmo e as batidas nos instrumentos musicais.

(B) « **Le gardien de l'Oracle** : Grrrrrrrrr insecte, nuisance, bouffon, bandit, bandécon, cochon, cancrelat, caca, cafard, macaque! Grands Dieux, protégez-moi de la cochonnerie de cet impie ! (Pg.09)

Nesse trecho percebemos a analogia que integra a poética de Akakpo. A construção do ritmo está baseada na sonoridade das palavras no “ct” de insecte, no “ce” de nuisance, no “fon” de bouffon, no “con” de bandécon, no “con” de cochon, no “ca” de cafard.

(C) « **Le photographe/cameraman/réalisateur** (au public): Forcément, blablater tout le temps, ça use, Monsieur le médecin de l'âme. » (pg. 9)

⁸ “A partir de Benveniste, le rythme peut ne plus être une sous-catégorie de la forme. C’est une organisation (disposition, configuration) d’un ensemble. Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition configuration) du discours. Et comme le discours n’est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le rythme est l’organisation du sens dans le discours. » (MESCHONNIC, 1982, p. 70).

Ficar de bláblábá é ficar de conversa oca; conversa fiada. Geralmente é uma exposição de uma série de afirmações, por vezes de cunho mentiroso, de que o indivíduo faz uso para enganar e/ou enrolar alguém. Também está em assonância com o ritmo na peça. Criação neológica, a partir de blabla Akakpo cria o verbo blablater. O ritmo aqui se manifesta nas vírgulas que dividem a frase e organiza o sentido e o efeito de sentido. Temos um ritmo em 3: 3/3-3/3/3-3-3. Temos também uma rima interna em *forcément/temps*:

Forcément/blablater tout le temps/ça use/monsieur le médecin de l'âme//

. . . / . . . - . . . / . . . / . . . - . . . - . . .

(D) «*Ellè* : *Tais-toi, tu vas faire rire les cadavres !* » (pg.18)

2/2-2-4(2-2)

.. / .. / .. / / .. - ..

Pode-se igualmente observar a expressão do cômico pode ser representada nesse trecho. O cômico normalmente visa a solução através do riso. O riso é o resultado da aceitação de ideias ou situações aparentemente contraditórias. Entre as noções de cômico podem-se estabelecer vários tipos de comicidade: O cômico de situação, que é um resultado do próprio enredo da peça, geralmente característico da comédia de intriga; o cômico de costumes, que explora as convenções e falsos valores de uma sociedade.

(E) «*Ellè*: *Je vais danser le rituel*

Ellè: *Je vais danser le rituel*

Ellè: *oui, je veux, je.* » (pg.21)

Em “Je vais danser le rituel” e em seguida “oui, je veux, je”. Na réplica em francês a personagem repete o pronome pessoal “je” no final da frase. Esta repetição não é comum no francês, no lugar da “je” segundo a língua padrão francesa seria preferível o uso do pronome tônico “moi”.

3.1 INTERLÍNGUA

Na linguística aplicada, em particular no ensino de Língua Estrangeira, a interlíngua refere-se a um estágio intermediário de um indivíduo que deseja adquirir uma segunda língua. Isto significa que não é a língua 1 (L1), considerada aqui língua materna, ou a língua 2 (L2) que prevalece, e sim uma linguagem com elementos próprios das duas línguas.

A interlíngua, independentemente da sua forma estruturada, nem sempre pode ser associada à facilidade de leitura, não pode assegurar a rápida-expressividade e a simplicidade da língua – porque está situada em um (entre) lugar. A formação semântica de Interlíngua não pode ser automaticamente verificada – essa verificação não pode ser atribuída, unicamente pela L1 ou pela L2, o que permite distinguir as frases semanticamente bem formadas (com uma ‘correta interlíngua’) daqueles que não são (com uma em Interlíngua - incorreta).

Nas línguas em contato a interlíngua também pode significar um sistema linguístico, nascido de um encontro entre línguas. A IL diz respeito a um código linguístico intermediário situado entre a língua materna e uma língua de chegada. No nosso texto, o autor usa o francês em contato com o miná que parece servir de substrato linguístico criando assim, uma interlíngua na qual o francês é penetrado por estruturas, expressões e/ou léxicos da outra língua. Esse contato de língua será exemplificado no capítulo 2.

Aqui, consideramos como interlíngua essa junção, que não se situa exatamente no meio, nem nas extremidades de cada início-fim dessas duas línguas. A língua L2 que nos referimos o francês - língua do colonizador - não é o francês padrão de características standard. Esse francês é uma das línguas francesas pós-coloniais, que tem as suas aceções culturais, a inserção de outras línguas, e/ou culturas; esse francês tem construções, sintáticas e semânticas diferenciadas do francês padrão. Gustave Akakpo, em uma entrevista concedida a RFI⁹ diz ter se inspirado de falas da Costa do Marfim onde a interlíngua, resultado do contato entre línguas locais e a língua do colonizador (o francês), criou uma nova língua mestiça que reflete uma visão de mundo mestiçada.

3.2.1 DEFINIÇÕES E PROPRIEDADES: INSTABILIDADE E PERMEABILIDADE

⁹ Les sapeurs du français: “*A petites pierres*”, de Gustave Akakpo. Entrevista disponível em: <http://www.rfi.fr/emission/20110408-sapeurs-francais-petites-pierres-gustave-akakpo>

- **NA LINGUÍSTICA APLICADA**

A interlíngua é instável porque depende diretamente da existência de contradições internas que fazem parte da construção da ‘nova linguagem’. A interlíngua é permeável porque tem características que distinguem as interlínguas das línguas naturais. Ou seja, é uma situação no qual o falante tenta se comunicar na língua de chegada; por meio da sua interlíngua. Segundo Adjemain (1976) ele terá uma tendência a simplificar as construções sintáticas; esquematizar os aspectos da gramática pessoal em evolução que provocam mais dificuldades, que bloqueiam a comunicação. Essas modificações são interpretadas como estratégias de aprendizagem, mostram que o estudante, para responder às exigências comunicativas, pode recorrer a meios que são manifestações de caráter permeável da sua interlíngua.

Um das primeiras orientações de pesquisa sobre interlíngua foram conduzidas por Selinker, pesquisador dos aspectos linguísticos e psicolinguísticos de aprendizagem de uma língua estrangeira por adultos, com a elaboração do termo de “*interlanguage*”. Sua definição em termos psicolinguísticos:

A hipótese Interlíngua (IL) afirma que o discurso de uma segunda língua raramente está em conformidade com o que se espera de falantes nativos da TL [língua-alvo] produzirem, que não é uma tradução exata do NL [língua materna], que difere para a LT de forma sistemática, e que as formas dos enunciados produzidos em a segunda língua por um estudante não são aleatórios. Essa hipótese de IL propõe que os dados relevantes de uma teoria de aprendizagem de uma segunda língua devem ser as formas de discurso que resultam da tentativa de expressão de significado em uma segunda língua. [...] Um critério importante é que o falante de uma segunda língua esteja tentando expressar os significados, em oposição à prática de exercícios estruturados em sala de aula (tradução nossa)¹⁰.

A descrição da interlíngua na linguística é abordada principalmente por indivíduos que aprendem uma língua estrangeira, ou seja, a descrição da gramática

¹⁰The Interlanguage (IL) hypothesis claims that second-language speech rarely conforms to what one expects native speakers of the TL [target language] to produce, that it is not an exact translation of the NL [native language], that it differs from the TL in systematic ways, and that the forms of the utterances produced in the second language by a learner are not random. This IL hypothesis proposes that the relevant data of a theory of second language learning must be the speech forms which result from the attempted expression of meaning in a second language. [...] This important criterion is that the second-language speaker is attempting to express meaning as opposed to practicing structured exercises in a classroom (Selinker et al., 1975 : 140)

subjacente aos componentes verbais na segunda língua parece comportar traços específicos de cada indivíduo.

A interlíngua é uma língua constituída de diferentes elementos e apresenta uma certa regularidade no seu uso. Em outras palavras, não é possível estabelecer para uma interlíngua normas gerais que possam ser comparadas com o padrão de uma língua materna, porque ela não é uma língua de uma comunidade linguística, mas um fenômeno que pode ocorrer individualmente.

- **NA TRADUÇÃO**

Na tradução, a interlíngua, sobretudo no mundo de literatura francófona pós-colonial está ligada com a noção de hibridismo e/ou mestiçagem. Os textos pós-coloniais são caracterizados como textos híbridos nos quais duas ou mais línguas podem interferir na linguagem. A escrita pós-colonial forja uma nova língua; uma língua individual que não possui um sistema gramatical e cujo léxico é baseado em várias línguas existentes. Essa interlíngua, às vezes, se torna uma criação individual do autor pós-colonial.

A escritura híbrida (ou mestiça) é uma expressão de dupla consciência do autor pós-colonial cujo universo é modificado por todas as línguas que marcaram sua vida. Escrever de outra forma seria negar a condição da dimensão da sua cultura. As interferências linguísticas que fazem parte do contexto pós-colonial, na maioria das vezes, são conscientes e mútuas¹¹.

Assim, a interlíngua na tradução é um fenômeno no qual o outro aparece na escrita, ela aparece como uma tradução literal. É necessário se abrir para o estrangeiro, para a língua, a literatura do outro. Ao mesmo tempo em que a tradução liberta, ela aprisiona quando existe a dificuldade de expressar, em outra língua, a riqueza da outra cultura. Assim a tradução dita literal busca mestiçar as línguas, as culturas e as épocas. Ela provoca um estranhamento em que o processo de tradução não se apaga e no qual as duas línguas postas em contato pela tradução estão presentes. A própria interlíngua é resultado da tradução de uma cultura e/ou visão de mundo construída em uma língua em outra língua (aqui pela língua do colonizador).

¹¹Por oposição às interferências linguísticas inconscientes que são casos de incompetência linguística na segunda língua. Aqui a interferência linguística pode ser sinônimo de transferência. (BADIA *apud* GANGANG, 2012, pg 86).

Na tradução as dificuldades desse tipo de texto são um desafio para o tradutor, pois exige outra abordagem particular de tradução. Os escritores pós-coloniais criaram uma língua entre – lugares (interlíngua) que ocupa um lugar entre duas ou mais línguas. Essa escrita implica uma leitura plurilíngue, e para que seja lida e/ou traduzida é necessário um processo analítico e crítico, é necessário ler e ser capaz de compreender a nova construção entre línguas.

No texto escrito, sobretudo no texto teatral, a instabilidade e a permeabilidade também estão presentes porque dependem da oralidade do texto. O texto tem de fluir da boca do ator. Na tradução essa instabilidade também existe porque a tradução também deve caber na língua do ator, tentando preservar a poética e o ritmo do texto.

3.2.2 INTERLÍNGUA E PÓS-COLONIALISMO

O pós-colonialismo é um termo que foi amplamente utilizado pelos historiadores após a Segunda Guerra Mundial. O estado pós-colonial refere-se especialmente ao período histórico pós-independência dos países colonizados.

As questões de identidade passam a dominar a reflexão sobre a arte e a cultura desses países. O pós-colonialismo tanto pode se referir ao estudo dos efeitos do colonialismo europeu quanto às respostas de resistência dos países colonizados. Segundo ALMEIDA (2000) esse é um conceito universal, ao passo que as sociedades colonizadas e colonizadoras foram ambas afetadas pelo processo colonial. Por outro, o termo "pós" não pode ser descritivo disto ou daquilo, do agora ou do antes. Ele deverá reler a colonização como parte de um processo essencialmente transnacional e transcultural global, produzindo uma reescrita descentrada, diaspórica ou global de grandes narrativas. Nesse sentido, o pós-colonial não é meramente uma periodização baseada em estágios, mas num processo de criação/formação de um novo modelo de escrita.

A interlíngua vista pelo pós-colonialismo é entendida como estratégia de desmonte da língua francesa; estratégia de resistência. Esta relação de resistência não busca voltar à origem linguística da língua do país colonizado, também não busca voltar às antigas formas de escrita que eram comuns antes da colonização, por exemplo – a tradição oral da África. A literatura oral é uma forma particular de tratar a herança cultural própria da tradição oral, que diz respeito à sociedade como um todo. A escrita (do Akakpo) é fruto desta dupla língua. Ele já foi ocidentalizado pela cultura francesa.

Ele se inspira no escritor Sony Labou Tansi que segundo o próprio Gustave, em uma troca de emails nos informou que “Sony Labou Tansi é o escritor que me ajudou a pensar que podemos escrever palavras da língua desfigurantes e abrindo às palavras novos espaços de ressonância”¹² (tradução nossa). O francês também é a língua dele; ele não faz uma negação do francês para tentar volta à África.

Dessa forma a ligação entre o pós-colonialismo e a tradução aparece como uma atividade de reconhecimento do outro. A letra pós-colonial faz com que apareçam outras características que vão além do nível gramatical. Essas características estão associadas com a questão de posicionamento político. No nível do discurso, a consciência linguística que declara uma luta de libertação das antigas colônias é traduzida no domínio literário por uma consciência linguística que Gauvin (*apud* KANGANG, 2012: 85) designa por “surconscience linguistique” [sobreconsciência Linguística] para destacar o aspecto exacerbado e fecundo da literatura pós-colonial que se esquia utilizando de artimanhas linguísticas, da língua colonial, desconstruindo-a de modo a fazer renascer e nascer as outras línguas e/ou culturas em perigo.

O crítico literário congolês Boniface Mongo-Mboussa (*apud* LAVIGNE, 2007: 8) dizia que “antes da negritude, a literatura africana era uma literatura colonial que se pretendia africana”.

Foi em ritmo de protesto que o termo “negritude” surgiu nos anos 1930. Seu primeiro emprego foi feito por Aimé Césaire através de uma conversa com Léopold S. Senghor: “Eles tinham estudado muito latim e não entendiam que não os consideravam homens iguais aos outros. E, sempre no final da manhã, um dia, Césaire disse a Senghor: ‘precisamos afirmar nossa negritude’. A palavra tinha sido lançada. A negritude nascia. Um dia, ao que parece, na praça da Sorbonne¹³ (tradução nossa).

O movimento foi fundado pelos estudantes negros da França, sem distinção de origem. Os principais membros são Aimé Césaire (Martinica), Léopold Senghor (Senegal) e Léon Damas (Guiana).

A migritude, que fará uma renovação com Kourouma e à escrita feminina, será mais caracterizada por uma parte dos escritores africanos francófonos dos anos 2000

¹² Sony Labou Tansi est l'écrivain qui m'a permis de penser qu'on peut écrire en défigurant la langue et en ouvrant aux mots de nouveaux espaces de résonance.

¹³ « Ils avaient fait beaucoup de latin et ils ne comprenaient pas qu'on ne les prit pas pour des hommes pareils aux autres. Et puis, toujours au bout du petit matin, un jour, Césaire dit à Senghor: 'Il faut que nous affirmions notre négritude'. Le mot était lâché. La négritude naissait. Un jour, paraît-il, place de la Sorbonne » (Adotevi *apud* KAMGANG 2012:16).

que vivem no exterior, fora do seu continente. Eles fizeram escolhas em diversos níveis, e mesmo que eles sejam considerados escritores africanos, o lugar e as condições nas quais eles vivem fazem com que os discursos deles sejam descentralizados. (Chevrier: 2004).

3.2.3. ESCRITA POÉTICA DO ENGAJAMENTO

Como se sabe, não há colonização sem a imposição da língua do colonizador, ainda que o processo de colonização seja do tipo econômico, como acontece hoje com a língua inglesa no Brasil. Dentro do texto, podemos presenciar a imposição linguística que foi introduzida dentro da cultura africana (considerando a divisão de responsabilidade territorial estabelecida pelas Nações Unidas, em 1922 entre Reino Unido e França) uma língua padrão francesa que foi imposta, sem levar em consideração a língua que já existia na região. O que encontramos na poética da peça *Catharsis* de Akakpo é a representação da reação a essa imposição. A criação de uma linguagem que faz reaparecer uma das línguas primeiras do país, e esse reaparecimento caracteriza o não apagamento da cultura linguística.

Toda história - mesmo que estória - evoca contextos literários, sociais, morais, linguísticos, geográficos, assim como situações de pequenas e grandes proporções - podemos citar a própria colonização. Essa evocação também está presente na peça teatral, que tenta produzir, ou reproduzir sem ter a intenção de fazer uma crítica profunda a essa colonização, a realidade de um país colonizado.

A tradução de uma obra teatral pode exaltar elementos polivalentes e presentes em cada passagem do texto. Do ponto de vista linguístico, os escritores francófonos inclinam-se para variantes ligadas ao universo de aparência. Idiomas às vezes muito próximos, às vezes completamente diferentes que evoluíram durante anos que podem adquirir certa autonomia. Em alguns casos, quando temos dúvidas sobre a tradução, podemos nos comunicar com o autor para que algumas dúvidas relativas à ‘nova escrita’ sejam sanadas, mas no caso de autores que não estão mais vivos ou de autores que desapareceram, neste caso é preciso procurar outras fontes.

Algumas produções literárias que fazem parte de uma cultura de pós-colonização apresenta palavra e/ou expressões emprestadas de outras línguas.

Há, de um lado, na escrita de Gustave Akakpo, criações linguísticas e de outras variações linguísticas. Por variações linguísticas entendemos tudo o que diz respeito à mudança da língua, “dizer de outra forma” e a passagem de uma língua para outra.

O texto de língua francesa não está dissociado da língua materna do autor. A escrita funciona como um palimpsesto; uma reescrita de uma cultura de expressão oral. Esta reescrita *a priori* é uma tentativa de visão de mundo vinculado à língua materna faz com que nasça uma língua insólita, situada em um “entre lugares”. Até a linguagem da língua francesa modificada, as alterações mostram os problemas de categorização.

CAPÍTULO 2: TRADUZIR O TEXTO

« À première vue, la diversité des analyses de traduction est telle qu'elle décourage, ou paraît rendre vain, tout classement. Les textes traduits sont examinés de tous les points de vue possible, dans le contexte les plus variés, avec des finalités à chaque fois différents. »

Antoine Berman

1. QUESTÕES TEÓRICAS

Durante os últimos trinta anos, foi realizado um intenso estudo sobre os textos¹⁴ de povo que foram colonizados. Nesses estudos foram discutidas questões ligadas às estratégias e o papel do colonizador na formação educacional através da língua e da cultura europeia. Apesar dos diferentes tipos de colonização, essas literaturas nasceram da experiência de colonização, afirmando a tensão com o poder imperial e enfatizando suas diferenças dos pressupostos do centro imperial (Aschroft et al., 1991).

1.1 TRADUÇÃO ETNOCÊNTRICA E ÉTICA DA TRADUÇÃO

Berman (2013) define como tradução etnocêntrica toda tradução que “traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores”. Para ele uma boa tradução, uma tradução ética, e que não é etnocêntrica, que não tem o intuito de apagar a língua e a cultura de partida é a “tradução da letra”. A tradução ruim é a tradução etnocêntrica, que muitas das vezes tem o pretexto de clarificação, “tornar mais fácil” para o leitor. Esse pensamento vai contra o pensamento que perdurou na França nos séculos XVII E XVIII, as *Belles infidèles*, com traduções totalmente adequadas às normas francesas, e não deixavam espaço para a cultura do outro. As ideias de Berman (2013) apontam para a não aceitação de qualquer adaptação, de adequação para o público, mesmo que seja destinado a um público específico, ou uma cultura específica.

“A fidelidade ao sentido é obrigatoriamente uma infidelidade à letra” (BERMAN, 2013:45). Esta máxima Bermaniana está relacionada ao jogo de significantes; na livre busca de uma relação que assimile o Outro, que permita a aparição das relações entre os significantes do original.

Antoine Berman (2013) sobre a essência última e definitiva da tradução diz que “a tradução é tradução da letra, do texto enquanto letra”¹⁵. Assim ele destaca três traços que definem a tradução:

- Quando acentuamos o lado cultural, ela é etnocêntrica;
- Quando falamos literalmente, ela é hipertextual;
- E quando falamos filosoficamente, ela é platônica.

¹⁴ Em sua maioria texto literários.

¹⁵ Ibid., p.33

Uma ética da tradução para Berman consistiria “em resgatar, afirmar a pura visada da tradução” (Berman *apud* LAGES, 2007: 164). Essa visada significa abrir no nível da escrita certa relação com o *Outro*.

Berman (2013) enumera 12 sistemas de deformação. Esses sistemas são responsáveis por transformar uma tradução em um texto que não se pareça com uma tradução. A intenção é de que o texto seja visto como originalmente escrito na língua/cultura de chegada, gerando, por esse motivo, o apagamento do *Outro* por causa da sua condição de *Estrangeiro*. Essas deformações fazem parte do fazer tradutório tradicional – belas infieis - e é a prática da tradução que Berman denomina como etnocêntrica. Trata-se então de um fazer tradutório que tem como princípio uma ética negativa e por isso o resultado é de uma “má tradução”.

Assim, Berman fala da existência de uma ética negativa da tradução, que é revelada após uma *analítica da tradução*. Esse eixo da *analítica da tradução* que faz parte do sistema de deformação inerente à tarefa do tradutor¹⁶. Esse eixo também é o responsável pela deformação da letra, que pelo teórico é considerada como todas as dimensões às quais o sistema de deformação atinge, quando o *fazer tradutório* coloca como objetivo principal um texto mais belo que o original, de leitura mais fácil para o leitor.

O fazer tradicional que é mantido através dos já citados sistemas de deformação, destrói a “essência da tradução como manifestação da origem do original, como acentuação sóbria”¹⁷.

Todavia, Berman também admite que existe uma impossibilidade de que a relação com o *Outro* seja isenta de traços etnocêntricos. Assim, a *analítica da tradução*, que nos guia na identificação dos elementos deformadores, nos dá a possibilidade de minimizar as tendências deformadoras durante o fazer tradutório. Quando o teórico admite a possibilidade de uma tradução que não pode ter os traços etnocêntricos minimizados, ele abre espaço para uma reflexão sobre a tradução. Essa reflexão ele chama de *espaço da tradução*¹⁸.

Assim, podemos dizer que esta reflexão admite a aparição do *outro*, mostrando de forma conveniente o que é possível mostrar na tradução não etnocêntrica:

¹⁶A discussão leva exclusivamente em consideração a tradução literária, porém ela também pode ser levada em consideração em outros tipos de textos como, por exemplo, o texto teatral que trabalhamos porque ele também faz parte de uma poética do traduzir.

¹⁷ Ibid., pg.124.

¹⁸ ibid.,pg.27

O ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto outro. Refiro-me aqui a toda meditação de Levinas em *Totalidade e infinito*. Essa natureza do ato Ético está inserida implicitamente nas sabedorias gregas e hebraicas, para as quais, sob a figura do Estrangeiro (por exemplo, do suplicante), o homem encontra Deus ou o Divino. Acolher o Outro, o Estrangeiro, em vez de rejeitá-lo ou de tentar dominá-lo, não é um imperativo. Nada nos obriga a fazê-lo. (BERMAN, 2013: 95).

Ele diz que a tradução tem um espaço *sui generis* – o que justifica que há uma tradutologia – e que esse espaço, por mais que seja original, é de natureza *intersticial*. Não existe a tradução – como postula a teoria da tradução –, mas uma multiplicidade rica e desconcertante, fora de qualquer tipologia, *as* traduções, o espaço *das* traduções, que cobre o espaço do que existe em todo e qualquer lugar para traduzir (BERMAN, 2013: 31).

O processo de tradução, em todas as fases, independente da língua em que se traduz, é um processo de negociação. Os sentidos, os efeitos, os termos empregados são todos negociados para que o *Outro* seja reconhecido como tal. Na tradução para o português tentamos manter ao máximo essa caracterização do outro, respeitando as diferenças que aparecem na escrita, e tentando aproximar a escrita mestiça do autor para uma escrita mestiça do leitor – um português mestiço.

Quando falamos de um português mestiço queremos dizer que o português brasileiro tem características que podem se assemelhar com o texto pós-colonial em francês. O Brasil também foi uma colônia, porém com características de imposição cultural diferente dos países da África. Assim, podemos aproveitar, não todas as características provenientes de uma escrita brasileira – dessa forma estaríamos nos apropriando do outro - mas aproveitar o que nos permita não deformar e não apagar o *Outro*.

Nossa proposta de tradução está apoiada em algumas das ideias de Berman. Nosso interesse é mostrar o diferente, que existem culturas, formas de escrita, visões de mundo que diferem de um conceito único linguagem, expressão etc. É por esse motivo que não temos a intenção de utilizar nenhum dos 12 sistemas de deformação citadas no texto, de transformar a escrita em um texto brasileiro, com características específicas de uma região brasileira. Julgamos que o tradutor deve ter consciência dessa existência multicultural e deve saber reconhecê-la no outro para a tradução seja uma tradução ética, não etnocêntrica, que não apague a língua e a cultura estrangeiras.

1.2 TRADUÇÃO E PÓS-COLONIALISMO

Como já foi exemplificado, a problemática da noção de pós-colonialismo pode variar. Para alguns o pós-colonialismo diz respeito ao período pós-colonial do ponto de vista cronológico. Para outros autores o pós-colonialismo não está situado em espaço específico. O aspecto histórico da teoria tem como base o declínio do imperialismo colonizador, sobretudo os impérios britânicos e francês. De forma geral, os aspectos teóricos se inclinam para os movimentos sociais, identitários de etnia, língua e poder.

Foi no livro *Orientalism* [Orientalismo] de Edward Said (1978), que surgiram as primeiras teorias pós-coloniais na academia ocidental. No livro ele fala sobre a necessidade da massa dominada entender que está sendo dominada e reagir contra o opressor.

Os estudos pós-coloniais que visam enunciar aquilo que era negligenciado pelas correntes eurocêntricas – então dominantes e colonizadoras – trazem à prática da tradução várias discussões sobre temas ligados a essa problemática. Os temas que desembocam nos estudos na tradução estão ligados à questão da desigualdade social, opressão colonial, autoritarismo, dominação linguística, etc. Esses temas são fundamentais na tradução para que se possa compreender a pluralidade que existe em cada cultura.

Os estudos pós-coloniais passam a discutir não só questões ligadas ao colonialismo, mas qualquer forma de opressão, injustiça, de imposição linguística. Para Bill Ashcroft, Griffiths e Helen Tiffin (1991) a literatura pós-colonial é “a literatura produzida pelos povos que foram colonizados pelas forças imperiais colonizadas até os dias de hoje.” Helen Tiffin acrescenta que as culturas pós-coloniais são “inevitavelmente hibridizadas e envolvem uma relação dialética entre os conceitos europeus de ontologia em epistemologia e o impulso de criar e recriar a identidade local independentemente (Ashcroft et al., 1991).

É, sobretudo na segunda metade do século XX que as produções anti coloniais que fazem parte dos estudos pós-coloniais são desenvolvidas. Textos isolados (século XVIII e XIX), que poderíamos dizer que fazem parte da primeira fase de textos teóricos que denunciam, e as obras de Frantz Fanon, *Peau noir, masques blancs* [Pele preta, máscaras brancas] (1952) e *Les Damnés de la terre* [Os condenados da terra] (1968); de Aimé Césaire: *Cahier d'un retour au pays natal* [Cadernos de retorno ao país natal] (1971), *Discours sur le colonialisme* [Discurso sobre o colonialismo] (1972); de Albert

Memmi, *Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur* [Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador] (1957), analisam os efeitos desumanizadores e alienantes da colonização e aspiram a reabilitação do colonizado cuja identidade, em um dado momento da história, foi inventado pelo colonizador.

Os textos pós-coloniais podem ser considerados como traduções baseadas em sistemas linguísticos e culturais múltiplos. A utilização de uma determinada língua em um contexto multicultural não é só uma manifestação textual ou linguística, é também um veículo cultural de tradições. Maria Tymoczko em *Post-colonial writing and literary translation* explica que os escritores pós-coloniais:

[...] escritores pós-coloniais não estão transpondo um texto. Como pano de fundo para suas obras literárias, eles estão transpondo uma cultura - a ser entendida como uma linguagem, um sistema cognitivo, uma literatura (composto por um sistema de textos, gêneros, tipos de conto, e assim por diante), a cultura material, um bem social sistema e enquadramento legal, uma história, e assim por diante. No caso de muitas ex-colônias, pode até haver mais de uma cultura ou uma língua que estão por trás do trabalho de um escritor. (tradução nossa)¹⁹.

Os estudos pós-coloniais não partem de noções de equivalência e de transferência. A abordagem pós-colonial está mais preocupada com o impacto das traduções nas culturas colonizadas e as consequências da colonização na língua.

Os escritores africanos europeus são de certa forma, tradutores criativos que transpõem os conceitos linguísticos e valores de uma cultura e uma língua – oral ou não – em uma língua estrangeira. Assim a escrita pós-colonial como tradução é o meio que permite representar a diferença do *Outro*; é um meio para transportar a cultura colonizada. Escritores como Akakpo criaram uma língua mestiça, um francês ‘minarizado’, que força o francês standard, o francês da metrópole, a se referir a língua e a cultura do Togo. A tradução se torna uma estratégia de escrita na qual uma cultura é transferida a outra cultura, através de um processo de transposição de culturas e línguas colonizadas na língua e cultura dominantes do [antigo] colonizador. A tradução não vai transpor apenas sistemas linguísticos, mas sistemas ideológicos, culturais e políticos.

¹⁹ “[...] post-colonial writers are not transposing a text. As background to their literary works, they are transposing a culture – to be understood as a language, a cognitive system, a literature (comprised of a system of texts, genres, tale types, and soon), a material culture, a social system and legal framework, a history, and so forth. In the case of many former colonies, there may even be more than one culture or one language that stand behind a writer’s work.” (TYMOCZKO in *Post colonial translation*, 1999, pg. 20)

1.3 TRADUÇÃO MESTIÇADA E MESTIÇANTE

Os trabalhos de François Laplantine e Alexis Nouss (*Le métissage*, 1997. *De Arcimboldo à Zombi*, 2011) [A mestiçagem, 1997. *De Arcimboldo a Zumbi*, 2011] desenvolveram inúmeras expressões da mestiçagem em vários domínios do conhecimento: na língua, na literatura, a escultura, na pintura, na geografia, na música, na arquitetura, no cinema, no teatro e na filosofia. As características conceituais da mestiçagem podem abordar a cidadania, o Estado laico, o racismo, a globalização, etc.

A tradução pode ser considerada como uma mestiçagem de culturas se tomarmos em consideração o sentido dado por François Laplantine e Alexis Nouss, de não confundir a mestiçagem com as noções de “mistura” ou “hibridez” porque esses termos estão longe do sentido de mestiçagem no que diz respeito à reflexão antropológica e tradutológica:

[...] não deve ser confundido com a mistura, que é a fusão ou híbridez, que produz um novo conjunto. O tornar-se mestiço, imprevisível e instável, jamais realizado e jamais definitivo, os componentes conservam sua identidade e sua história. Uma identidade mestiça responde a uma aritmética inotodoxa [...] O mestiço não será metade preto, metade branco, ou um terço africano, um terço índio e um terço europeu; Ele é *e* africano, *e* europeu ou *e* índio ou *e* índio *e* europeu quando ele não é africano *e* índio *e* europeu (tradução nossa).²⁰

A mestiçagem, assim como a tradução, não é um estado nem uma condição, é um processo. O sujeito e a tradução contemporânea devem ter consciência de que é fruto de um fluxo identitário, de uma construção permanente à multiplicidade de diversas identidades. A tradução, entre duas línguas e duas ou mais culturas é um modelo dessa multiplicidade de identidades. Bem como disse Alexis Nouss “a mestiçagem é o mesmo e o outro”²¹.

A tradução não pode ser um processo técnico porque não pode ser neutra, ela é produzida por humanos, sendo, portanto, humana e social. Traduzir é pensar a cultura como um encontro com a alteridade porque traduzir sem cultura é não traduzir.

²⁰ [...] ne doit pas être confondu avec le mélange, qui est fusion, ou l'hybridité, qui produit un nouvel ensemble. Dans le devenir métis, imprévisible et instable, jamais accompli et jamais définitif, les composantes conservent leur identité et leur histoire. Une identité métisse répond à une arithmétique inorthodoxe [...] Le métis ne sera pas moitié noir, moitié Blanc, ou un tiers africain, un tiers indien et un tiers européen; Il est *et* africain *et* européen ou *et* africain indien ou *et* indien *et* européen quand Il n'est pas africain *et* indien *et* européen. (NOUSS, A. 2001: 4)

²¹ Le métissage c'est le même et l'autre .

Nosso intuito é mostrar que a tradução não é simplesmente uma ponte que serve de transporte para outras culturas, mas dizer que a tradução está aí para esmiuçar que também existe alteridade em termos de identidade, que o seu papel é lembrar que:

Lembrar que é possível dizer o mundo de outra forma, com outro acento, outras cores. Fazer entender na sua própria língua, a língua outra, e fazer entender a estranheza que enriquecerá as possibilidades de expressão de identidade do um sujeito. [...] A tradução é um diálogo entre línguas. Que vai do diálogo como o encontro e da viagem: seu valor encontra-se na distância percorrida. (tradução nossa)²²

A prática da tradução é um meio privilegiado instaurado entre duas línguas-culturas que dialogam umas com as outras. Entendemos que a tradução compreendida como mestiça de culturas ajuda a compreender que a etnicidade é feita de memórias, histórias, de sistemas e valor simbólicos. A mestiçagem é uma prática reforçada por outras atividades sociais como, por exemplo, os movimentos migratórios e as misturas ocorridas, inicialmente, na época colonial e, posteriormente, na pós-colonial. A identidade da literatura pós-colonial torna-se plural não pertence a um lugar específico, mas corresponde a um desenvolvimento cultural.

A tradução pós-colonial, portanto mestiça, também não pertence a um lugar específico, ela aparece em um entre-lugar, um espaço de negação entre culturas. Alexis Nouss (2001) quando define a tradução como prática mestiça, reconhece que ela se situa entre o mesmo e outro, que ela não é mais um nem outro, mas um encontro. Assim, as culturas não estão em pólos opostos, elas se entrelaçam em uma relação de intertextualidade, uma na outra. Então, quando traduzimos o outro, nos apropriamos dele, sem nos transformar no outro, nem transformá-lo em nós mesmos, mas em um devir em formação, mestiço.

²² « rappeler qu'il est possible de dire le monde d'une autre façon, avec un autre accent, d'autres couleurs. Faire entendre dans sa propre langue, la langue autre, y faire entrer de l'étrangeté qui enrichira les possibilités de l'expression et de l'identité du sujet. [...] La traduction est dialogue entre les langues. Or il en va du dialogue comme de la rencontre et du voyage : sa valeur tient dans la distance parcourue» (Laplantine et Nouss, 1997 : 41)

2. TRADUZIR A POÉTICA AKAPONIANA

2.1 A PRESENÇA DO MINÁ

*“Entre deux langues, la relation sera, non un transport,
mais un rapport”*

Alexis Nouss

A língua esteve no coração da dinâmica do desenvolvimento. Foi assim que o francês, antes utilizado como língua de prestígio pela aristocracia européia, introduziu em suas colônias no século XIX, o francês como língua colonial em detrimento das línguas e dos idiomas locais. O francês é uma das línguas apresentadas no texto de Gustave, uma língua do dominador, mas que quando ‘misturado’ com outra língua, o miná, deixa de ser o francês da colônia. Ele passa a ser outro francês, uma língua francesa marcada pelo próprio processo de colonização.

Os textos de Akakpo, sobretudo *Catharsis*, contêm uma grande quantidade de palavras miná. Dessa maneira os autores pós-coloniais obrigam os leitores a ampliar seus horizontes na cultura colonizada. Em um dos casos, o autor utiliza uma tradução em francês espelhada no texto. Em alguns momentos do texto em miná são completamente intraduzíveis:

<i>Mégba fanvi lé zammé na mo</i>	<i>Pleure pas dans la nuit</i>
<i>Zangbéto la ho gbé la sio nam lo</i>	<i>Les ombres du silence</i>
<i>Djédjévigné lo tobolo</i>	<i>Viendront me prendre ta voix</i>
<i>Mèkè bé djédjéviéma tobolo?</i>	<i>Mon petit bout de chou</i>
<i>Mèkè bé djédjéviéma tobolo?</i>	<i>A qui le petit bout de chou?</i>
<i>Mégba fanvi lé zammé na mo</i>	<i>Pleure pas dans la nuit</i>
<i>Zangbéto la ho gbé la sio nam lo</i>	
<i>Djédjévigné lotobolo</i>	

(AKAKPO, 2006, pg. 29)

Por outro lado, a não tradução do texto africano faz com que essa escrita, tão pouco conhecida, seja reconhecida, mesmo que a sua explicação esteja em outra língua.

<i>Mégba fanvi lé zammé na mo</i>	<i>não chore na noite</i>
<i>Zangbéto la ho gbé la sio nam lo</i>	<i>As sombras do silencio</i>
<i>Djédjévigné lo tobolo</i>	<i>virão me tomar tua voz</i>
<i>Mèkè bé djédjéviéma tobolo?</i>	<i>meu queridinho</i>

Mèkè bé djédjéviéma tobolo? De quem é o queridinho?
Mégba fanvi lé zammé na mo não chore na noite²³
Zangbéto la ho gbé la sio nam lo
Djédjévigné lo tobolo
 (AKAKPO, 2006 : 29)

Nos outros trechos da peça em que ele cita o miná ele sempre utiliza uma palavra em francês para que o texto seja contextualizado para que possa ser compreendido:

Original	Tradução
Ilèfou (<i>avec la voix des enfants mal-morts</i>):	Elélouco (<i>com voz de crianças mal-mortas</i>):
Avoudo hoè	Avoudo hoé
Hoè vous, cachez-vous	Hoè vocês, escondam-se
Eké to vidé lalé	Eké to vidé lalé
Gare à qui se laisse attraper	Cuidado com quem se deixa pegar
Gblé gblé tomoulémé o	Gblé gblé tomoulémé o
C'est pas de la blague o	Não é piada o
Avito moulémé o	Avito moulémé o
Y aura pas des pleurs o	Não haverá choro o
Ela hou Ela hou	Ela hou Ela hou
Faïko	Faïko
Dinkapakpa wolé wolé	Dinkapakpa wolé wolé
Papillon volé volé	Borboleta roubada ada
Papillon volé volé	Borboleta roubada ada
Au clair de la lune	No clarão da lua
Les enfants mal-morts	As crianças mal-mortas
Hurlant leur douleur	Gritando suas dores
Ont longtemps cherché	Por muito tempo procuraram
Nous les enfants mal-morts sommes là	Nós as crianças mal-mortas estamos aqui
Pour la cérémonie, pour pouvoir partir em paix.	para a cerimônia, para que possamos partir em paz. ²⁴
(AKAKPO, 2006: 23)	

Nos trechos que apresentam estruturas como essa nas quais temos duas línguas, Miná e Francês, traduzimos somente o texto em francês. Não temos a intenção de traduzir o texto em miná. Um dos motivos pelos quais não fazemos essa tradução já foi exemplificado anteriormente, não queremos transformar nossa tradução em um texto

²³Tradução nossa a partir do francês

²⁴ Tradução nossa.

brasileiro e/ou etnocêntrico. Nosso intuito é introduzir o miná na cultura brasileira, fazer com que a existência desta língua – dita minoritária – seja conhecida e reconhecida pelos leitores, mesmo que esta introdução cause estranhamento. Pois, traduzir, “(...) é lembrar aos leitores de uma determinada língua que é possível dizer o mundo de uma outra forma, com outro ritmo, com outras cores (...)” (LAPLANTINE&NOUSS, 2002 : 41)

2.2 TRADUÇÃO DOS NOMES DAS PERSONAGENS

O nome das personagens é atribuído pelo autor de acordo com características ontológicas que cada um apresenta. No caso da personagem *Elaé* o nome é constituído por um pronome pessoal “elle” conjugado com o verbo “être” na terceira pessoa do singular com a seguinte modificação (est → è). A característica significativa do nome é de que ela é uma rainha, ela é mãe, ela é responsável pelo ritual, etc. Ao observarmos a característica visual dos nomes notamos que eles possuem uma estrutura de nome próprio, mas, sua oralidade representa uma frase: ‘Ele é quem’; ‘Ele é louco’; ‘Ela é’. No caso dos filhos o nome é composto pelo pronome Il seguido pelo verbo *Être*, com a mesma modificação (est → è) e uma característica pessoal de cada um: *Ilèfou*, *Ilènoir* e *Ilèki*.

Na tradução foram utilizados os mesmos critérios de acordo com conjugação do verbo “ser” em português. Tentamos também, manter o mesmo número de sílabas, porém somente em um dos casos conseguimos manter a mesma quantidade. Assim tivemos como resultado: Elélouco (4), Elénegro (4) e Elékem (3) = Ilèfou (3), Ilènoir (3) e Ilèki (3).

Na tradução dos nomes do *photographe/cameraman/réalisateur* e do *Gardien de l’Oracle* tentamos seguir o mesmo raciocínio: Fotógrafo/cameraman/diretor e Guardião do Oráculo.

2.3 TRADUZIR O RITMO

*La notion de "rythme" est de celles qui
intéressent une large portion des activités
humaines.
Emile Benveniste*

Nesta parte da nossa discussão propomos discutir a *Poética do traduzir* (1999) de Henri Meschonnic levantando apenas as questões que são do interesse da nossa tradução e do nosso trabalho. Língua, texto, discurso, enunciação, ritmo, oralidade, significância aparecem para que possamos compreender a tradução como uma teoria de conjunto com a teoria da linguagem e da sociedade.

Poética só pode se desenvolver em conjunto com a teoria da literatura e da linguagem. Na tradução, a poética distingue problemas filológicos dos problemas poéticos, o que permite situar a tradução em uma teoria do sujeito social. A poética é uma política do ritmo e, para Meschonnic a tradução é a “melhor testemunha da implicação recíproca entre a historicidade e a especificidade das formas da linguagem como formas de vida. Com sua ética e sua política” (1999, p.4). A poética é uma teoria de conjunto da linguagem, da história, do discurso do sujeito inserido em todas as suas dimensões.

Em *Critique du rythme: anthropologie du langage*, Meschonnic apresenta o ritmo “como a organização do movimento na palavra, a organização de um discurso por um sujeito e de um sujeito por seu discurso”(1982,pg. 61-62). Meschonnic afirma que o “ritmo é a organização do sentido no discurso [...] o ritmo no discurso pode ter mais de um sentido que o sentido das palavras ou um outro sentido”²⁵. O ritmo se manifesta através de uma multiplicidade de acentos (métricos, prosódicos, de palavras, de grupo de palavras, de frases) que se articula para formar uma dimensão oral do discurso. A noção de oralidade, diferente da língua falada, é entendida como o “primado do ritmo e da prosódia na enunciação”²⁶. O ritmo e a oralidade obedecem, em um mesmo movimento, a dicotomia da forma e do conteúdo. Os elementos compositores de um e de outro constituem o coração da poética de um autor, entendido como um momento em um texto – original ou tradução – onde aflora uma temática da sua obra, inseparável da sua forma e cristalizada nela:

“Se o sentido é uma atividade do sujeito, se o ritmo é uma organização do sentido no discurso, o ritmo é necessariamente uma organização ou configuração do sujeito em seu discurso. Uma teoria do ritmo no discurso é, portanto uma teoria do sujeito na linguagem. Pode haver teoria do ritmo sem teoria do sujeito, não teoria do sujeito sem teoria do ritmo. A linguagem é um elemento do sujeito, o elemento mais subjetivo, do qual o mais subjetivo por sua vez é o ritmo” (tradução nossa).²⁷

²⁵ « le rythme est organisation du sens dans le discours [...] le rythme dans le discours peut avoir plus de sens que le sens de mots ou un autre sens » (MESCHONNIC, 1982 :69-70).

²⁶ « primat du rythme et de la prosodie dans l'énonciation » (MESCHONNIC, 1982, :177)

²⁷ Si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours. Une théorie du rythme

O ritmo está presente em todas as línguas, mas é na escrita que ele produz uma subjetividade que se torna significativa. A organização rítmica do discurso dos sujeitos ultrapassa (e potencialmente excede) as estruturas já inerentemente ritmadas da linguagem. Assim, para Meschonnic, qualquer teoria do sujeito é necessariamente também uma teoria do ritmo: o sujeito vive, ocorre, fala, escuta como ritmo.

Para exemplificar o que vimos suscitando até o momento sobre a questão do ritmo e suas acepções tanto na escrita quanto no oral, trazemos o exemplo de uma das músicas da peça apresentada em forma de poema:

Original	Tradução
Ellè (<i>elle chante dans le noir</i>) : Petits enfants pleurez pas dans la nu it Dormez tranquilles le monde est beau Voyez les ombres du silence ont fui Le jour à la porte arrive bientôt	Elaé: (<i>Ela conta no escuro</i>): Pequenas crianças não chorem na noite Durma <u>m</u> tran <u>qu</u> ilas o mundo é bom Veja <u>m</u> , as <u>s</u> ombras do <u>sil</u> êncio <u>se</u> for <u>am</u> O dia na porta logo chegará
Petits enfants pleurez pas dans le froid C'est pas commode un train d'aterr <u>iss</u> age Mais tous ne peuvent en première classe Voyager. Eh oui eh oui c'est la loi	Pequenas crianças não chorem no frio Não é pr ático um trem de p ouso Mas, nem todos podem na primeira classe Viajar. Poizé poizé é a lei!
Pourquoi dans vos yeux cette trist <u>esse</u> Quand de là-haut vous avez bonne vue Sur vos rêves parés de prom <u>esses</u> D'une Europe où la misère s'est tue	Porque nos seus olhos essa tristeza Quando lá de cima você tem boa visão Nos seus sonhos ornados de prom <u>ess</u> as De uma Europa onde a miséria foi calou-se
"Que de chagrin causera votre mort " Vous vous dites l'âme meurtrie et triste Ne vous en faites pas de votre sort Le monde se lassera bien vite	"Quanta tristeza causará sua morte" Você se diz alma ferida e triste Não se preocupe com a sua sorte O mundo logo se cansará
D'autres douleurs à servir vite et chaud Dans l'impitoyable course à la une Ne vous feront le moindre petit cade <u>au</u> Ainsi tourne la roue de la fortune ²⁸ (pg. 31)	Outras dores para servir rápido e quente Numa corrida implacável à lua Não te darão nenhum a p(r)en(d)a Assim roda a roda da fortuna ²⁹ (pg.27)

dans le discours est donc une théorie du sujet, pas de théorie du sujet sans théorie du rythme. Le langage est un élément du sujet, l'élément le plus subjectif, dont le plus subjectif à son tour est le rythme (MESCHONNIC, 1982: 705).

²⁸ AKAKPO, *Catharsis*, pg 31.

²⁹ Tradução nossa

Apesar das várias rimas emparelhadas do texto de partida, notamos a presença de rima internas que também fazem parte da composição poética do autor. Na tradução não foi possível manter uma tradução literal que preservasse as mesmas características rítmicas do T1, porém foi possível manter a mesma carga poética construída a partir de versos brancos e de reconstrução de aliterações e assonâncias.

Entretanto, ritmo na música é sempre recorrente, para mostramos que a escrita de Gustave Akakpo está presente em todo o texto, juntamente com o ritmo que não se separa da sua poeticidade, apresentamos alguns exemplos nos diálogos:

Original	Tradução
Le gardien de l'Oracle: Reine-mère, je veux en finir. Je suis vieux. Je suis fatigué (pg.9)	O Guardiã do Oráculo: Rainha-mãe, quero acabar com isso. Estou velho. Estou cansando.
Ellè: Un jour. Pas un jour normal. Depuis que ça pue , sais plus ce qui se dit normal. Depuis ce jour qui ne se nomme pas, ça pue . Lui ont trouvé corps à ce jour. Disent qu'y a que la Reine-mère pour ne pas lui trouver corps. Coller un corps pour reconnaître. (<i>D'une voix enjouée</i>) Elle ne reconnaît rien, la Reine-mère. Tout ce qu'elle devrait reconnaître a marché plus loin qu'elle. Fermer la marche. Elle. A la traîne. A la crasse du cul de l'Histoire. Sa merde dessus. Elle pue, elle. (<i>Sérieuse</i>) La Reine-mère ne vous voit pas, elle ne veut pas vous voir avec vos gueules de hyène puante gerbant flots de paroles incongrues (pg.13)	Elaé: Um dia. Não um dia normal. Depois que isso cheira, não sei mais o que se diz normal. Depois deste dia que não se nomeia, isso fede. Ele encontrou corpos hoje. Dizem que só a Rainha-mãe para não encontrar corpos para ele. Colar um corpo para reconhecer. (<i>De uma voz enjoada</i>) Ela não reconhece nada, a Rainha-mãe. Tudo o que ele deveria reconhecer caminhou mais longe que ela. Arrastada. A sujeira do cu da história. A merda por cima. Ela fede, ela. (<i>séria</i>). A Rainha-mãe não os vê, ela não quer ver vocês com suas caras de hienas vomitando jorros de palavras sem sentido. ³⁰
Le photographe/cameraman/réalisateur: Roter. Ilèfou: ...pour te dire merci... Le photographe/cameraman/réalisateur: Merci. Ilèfou: ...Je suis bien repue... Le photographe/cameraman/réalisateur: Repue. Ilèfou: ...C'est si charmant de penser à moi...	O fotógrafo/cameraman/diretor: Arrostar. Elélouco: ...para te dizer obrigado... O fotógrafo/cameraman/diretor: Obrigado. Elélouco: ...estou cheio... O fotógrafo/cameraman/diretor: Cheio. Elélouco: ...é tão encantador pensar em mim... O fotógrafo/cameraman/diretor: Em mim.

³⁰ Tradução nossa.

<p>Le photographe/cameraman/réalisateur: A moi.</p> <p>Ilèfou:...me remplir ainsi la panse...</p> <p>Le photographe/cameraman/réalisateur: La panse.</p> <p>Ilèfou:...de tous ceux à qui, en guise de bienvenue...</p> <p>Le photographe/cameraman/réalisateur: Bienvenue</p> <p>Ilèfou:... de bon acoeur je dis...</p> <p>Le photographe/cameraman/réalisateur: Je dis.</p> <p>Ilèfou:...Soyez légers à la terre qui vous accueille. Ne lui faites pas de l'indigestion. Et que la terre vous soit bien lourde, l'estomac bienheureux...</p> <p>Le photographe/cameraman/réalisateur: Bienheureux</p> <p>Ilèfou:...j'attends le prochain charnier...</p> <p>Le photographe/cameraman/réalisateur: Charnier (...)(pg.25)</p>	<p>Elélouco: ...e encher a pança...</p> <p>O fotógrafo/cameraman/diretor: A pança</p> <p>Elélouco: ... de todos aqueles a quem, em guisa de boas vindas...</p> <p>O fotógrafo/cameraman/diretor: Boas vindas...</p> <p>Elélouco: ...de bom coração digo...</p> <p>O fotógrafo/cameraman/diretor: Digo.</p> <p>Elélouco: ...Sejam leves para a terra vos acolhe. Não lhe faça ter indigestão. E que a terra vos seja bem pesada, o estomago bem feliz...</p> <p>O fotógrafo/cameraman/diretor: Bem feliz.</p> <p>Elélouco: ...estou esperando a próxima carnificina...</p> <p>O fotógrafo/cameraman/diretor: Carnificina. (...)³¹</p>
---	---

Os exemplos apresentados compõem uma mistura de ritmo, poética e, consequentemente oralidade. Como foi dito anteriormente, o ritmo não pode estar dissociado do conceito de oralidade. Assim, podemos observar nos exemplos apresentados as características do texto de partida, a composição textual, a poética, e o ritmo que estão integralizados neste conjunto. Temos a presença de replicas e treplicas que recuperam a oralidade e ritmo da frase anterior. Na tradução não possível retomar o mesmo tipo de rima, mas é possível permanecer com a mesma poética. Além disso, conservar a pontuação do texto de partida permite recuperar o ritmo impresso nas frases (curtas no primeiro exemplo). As características do texto permanecem fazendo jus a uma tradução que não etnocentriza o *Outro*.

2.4 TRADUZIR OS PROVÉRBIOS

Traduzir literalmente provoca contínuos mal entendidos, principalmente quando se trata da tradução de provérbios. Esse mal entendido é percebido como um traduzir “palavra por palavra”. Segundo Berman (2013) este modo de tradução é justamente chamado pelos espanhóis de *traducción servil*. O mal entendido está entre a “palavra” e

³¹ Tradução nossa.

a “letra”. Nos exemplos que mostraremos, vemos que traduzir a *letra* de um texto não significa traduzir palavra por palavra. Entretanto, em certos casos as duas coisas podem se confundir.

Em casos examinados por Valery Larbaud e Henri Meschonnic sobre a tradução de provérbios eles apontam para a experiência de que os provérbios de “uma língua têm quase sempre equivalentes em uma outra língua” (BERMAN, 2013: 20). Assim, com relação aos provérbios estrangeiros o tradutor deve decidir se busca seu “suposto equivalente”³² ou faz uma tradução literal. Contudo o tradutor deve estar consciente de que traduzir literalmente um provérbio não é traduzi-lo palavra por palavra. É necessário também que o ritmo, as aliteraões e a sua forma também sejam traduzidas.

Nossa opção é pela tradução da letra. Apesar dos provérbios não suscitarem grandes questionamentos consideramos que todos esses aspectos devem ser levados em consideração na tradução.

No primeiro exemplo se considerássemos uma tradução palavra por palavra teríamos outra forma de tradução que não se enquadraria na composição gramatical do português brasileiro. Teríamos 14 palavras para traduzir porque a partícula de negação do francês – *pas* - também é uma palavra. Como consideramos o discurso, não levamos em consideração questões relativa a equivalências na tradução.

Original	Tradução
« <i>Le berger ne peut pas sacrifier une vache, mais le lait du vendredi, si.</i> » (pg.17)	“O pastor não pode sacrificar uma vaca, mas o leite de sexta, sim” ³³ (pg.14)
« <i>Avec cette foi, nous parviendrons à extraire des montagnes de désespoir la pierre de l'espoir.</i> »(pg.28)	“Com essa fé seremos capazes de extrair da montanha do desespero uma pedra da esperança.” ³⁴ (pg.24)

No segundo caso não temos propriamente um provérbio. Trata-se de uma intertextualidade com um dos discursos de Martin Luther King³⁵. Porém, pela sua

³² Ibid.

³³ Tradução nossa.

³⁴ Tradução nossa.

construção estrutural é considerado como um provérbio porque, como já foi exemplificado, o provérbio caracteriza um ensinamento sobre determinado assunto.

³⁵ Eu tenho um sonho. [...] Com esta fé, seremos capazes de extrair da montanha do desespero a pedra da esperança. Com esta fé, seremos capazes de transformar as contendas desarmoniosas de nossa nação em uma maravilhosa sinfonia de irmandade. Com esta fé, seremos capazes de trabalhar juntos, orar juntos... na certeza de que um dia seremos livres”. [...] avec cette foi, nous parviendrons à extraire des montagnes du désespoir, la pierre de l’espoir. Avec cette fois, nous pourrons travailler ensemble[...].

CAPÍTULO 3: A ESCRITA TRADUTÓRIA

“Traduzir não se limita a ser o instrumento de comunicação e de informação de uma língua a outra, de uma cultura a outra [...]”.

Henri Meschonnic

Neste capítulo nos propomos a apresentar a tradução propriamente dita. Nosso objetivo, a partir da tradução da peça de Gustave Akakpo é apresentar a diferença entre traduzir língua e discurso (MESCHONNIC, 1999). Considerando os aspectos poéticos, podemos dizer que a peça levanta questões de sonoridade (aliterações e rimas), de ritmo e de forma porque está interligada com a oralidade do texto:

A partir de Benveniste, o ritmo pode não ser mais uma subcategoria da forma. É uma organização (disposição, configuração) de um conjunto. Se o ritmo está na linguagem, em um discurso, ele é uma organização (disposição, configuração) do discurso. E como o discurso não é separável do seu sentido, o ritmo é inseparável do sentido desse discurso. O ritmo é a organização do sentido no discurso (MESCHONNIC, 1982 :70).

Então, para compreensão da escrita, trata-se de ler o discurso e reconhecer a poética do autor. Assim, para que todo o conjunto da obra seja compreendido, decidimos manter a mesma formatação do original. Nomes em negrito, indicações de cena e as didascálias em itálico. Mantemos a mesma estrutura do texto, considerando que a tradução também é uma forma, respeitamos as estruturas do texto teatral.

As palavras utilizadas na tradução transportam o sentido. A escolha das palavras não foi aleatória – sobretudo porque se trata de uma peça e as palavras estão ligadas à corporeidade da linguagem, pra que elas ‘caibam na boca’ do ator -, As escolhas tradutórias elas tentam preservar, na medida do possível, a oralidade, o ritmo e a poética do texto de partida. Algumas observações foram pontuadas na tradução, em forma de nota de rodapé. Estas pontuações não são notas do tradutor. Elas correspondem a indicações do processo do fazer tradutório que levantam questões sobre a própria tradução. Algumas das indicações são recorrentes no texto, mas não são apresentadas de maneira exaustiva.

Nossa tradução tem por objetivo o alcance do outro, mostrar que existe a possibilidade de mostrar o outro como ele é. Nosso escritor é Africano, nosso texto é africano, devemos então apresentar as características e particularidades que fazem parte deste *Outro* que tão próximo e diferente de nós, i.é. o outro nos compõem e nos o compomos no processo de mestiçagem.

CATARSE

***TRADUÇÃO DO TEXTO RETIRADA POR QUESTÕES DE DIREITOS AUTORAIS.**

Para quaisquer dúvidas e/ou questões sobre o trabalho de tradução entre em contato pelo email: dyhorrani.beira@gmail.com

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura africana pós-colonial frequentemente colocada sob a perspectiva da identidade, não diz respeito a um olhar nostálgico de um passado, nem a um retorno a uma autenticidade cultural perdida. Essa literatura passou por um processo de transformação resultante de um encontro (conflituoso) cultural que a transformou em uma escrita mestiça. A mestiçagem é então própria da era pós-colonial. Nesse sentido a tradução pós-colonial aparece como o reconhecimento e a expressão do outro em si, como fundadora de um novo saber traduzido por uma forma de escrita particular da qual se constitui um verdadeiro desafio para a tradução.

A literatura africana não é somente texto, é discurso. Ela carrega consigo uma função sociopolítica que se iniciou na escrita para uma independência das colônias e que tem continuidade no período pós-colonial. As obras levam em consideração realidades pós-coloniais que fazem parte não só da realidade africana, mas também está presente na literatura enquanto discurso histórico social. Após a análise do texto de Akakpo e da sua tradução, algumas considerações sobre as abordagens teóricas devem ser feitas, principalmente no que diz respeito à ética da tradução³⁶ de um texto pós-colonial africano que visa à revalorização da sua língua e da sua imagem. Traduzir levando em consideração esses aspectos é de extremo valor para a constituição de uma identidade cultural desses países, caracterizada pela mestiçagem. A tradução da literatura africana pode contribuir para que os estudos da tradução, levantando questões sobre a alteridade e o que fazemos do outro quando o traduzimos. Além de permitir a introdução dessa literatura no cânone universal.

As relações África Brasil devem estar sempre abertas. Os países africanos produzem conhecimento ligado a questões universais. Conhecimentos estes que também fazem parte do construto brasileiro. Um exemplo é a própria peça de Gustave Akakpo que traz consigo elementos de construção simbólica africana interrompida pelo colonizador. A abertura para novos – e não velhos – aspectos das culturas africanas devem ser introduzidas para que não sejam confundidos como uma cultura inferior ou

³⁶ Poderíamos falar aqui de tradução justa, em oposição à ideia de fidelidade porque a literatura africana aparece em um contexto pós-colonial como um apelo à justiça, a colonização e a intromissão cultural do colonizador. A ideia da tradução não é exaltar esta imposição, mas mostrar, e resgatar em certa medida, as alteridades presentes no texto. O respeito por essa alteridade estaria contido nas escolhas de tradução conscientes do tradutor.

de escravatura. E deve ser re-conhecida pela sua produção cultural que está além das informações veiculadas na mídia ocidentalista.

Levando em consideração toda esta problemática do texto africano, sobretudo, de caráter teatral, é de extrema importância para o tradutor analisar o texto antes de iniciar uma tradução. Saber lidar com as características e a particularidades de cada texto na sua própria língua revela a capacidade e a importância que o tradutor dá a sua tradução. A visada deste tipo de literatura é essencial para mostrar as línguas e culturas africanas abafadas pelo colonialismo. Dizemos que Sony Labou Tansi, Achebe, Kourouma, dentre outros, fazem parte da geração de escritores que criaram condições favoráveis para assumir um discurso para os sujeitos africanos, considerando uma produção de saber africano real e libertado, por oposição a um saber constituído pelo saber ocidental.

A escrita pós-colonial suscita um tipo de tradução porque ela transpõe conceitos culturais, valores, modos e um universo da língua e da linguagem do *Outro*. A escrita colonizada se manifesta no texto teatral de Gustave Akakpo com a introdução do miná e para a construção de uma interlíngua que usa a língua francesa para funcionar como um veículo de ideias e pensamentos africanos. A maioria dos textos pós-coloniais são traduções de textos orais usando a língua do colonizador. Para expressar a cultura colonizada em francês, A escrita de Akakpo resulta em um palimpsesto no qual o francês e o miná estão inseridos. Assim, se pensarmos sobre a interlíngua, na perspectiva pós-colonial, ela é considerada como uma manifestação cultural que tem como objetivo resistir a uma imposição colonial. Sua função passa a ser identitária, mostrando ao outro que ela é composta não só de uma língua dominante, mas é mestiçada por outras culturas que compõem a tensão eu - outro. Esta (re)afirmação da cultura colonizada reintegra pensamentos que foram suprimidos pelo colonizador. É a tradução que está incumbida de veicular a existência destas culturas mascaradas pelas línguas ditas dominantes.

Da mesma maneira que Meschonnic opera uma virada os estudos da tradução passando da noção de língua a noção de discurso e assim discutindo o sujeito e a história no processo tradutório: “Não se traduz mais língua. Ou então, desconhece-se o discurso, e a escrita. É o discurso, e a escrita que devem ser traduzidos.” (Tradução

Nossa)³⁷; acreditamos que trazer as questões dos estudos pós-coloniais ligados ao etnocentrismo particularmente eurocentrismo, de deslocamento e estranhamento, assim como das relações de poder em uma nova geopolítica são fundamentais para os estudos da tradução. Porque como diz Nouss: “Pensar de outro modo para pensar o outro modo” (NOUSS, 2001: 66).

No nosso processo tradutório, partimos de uma análise do texto para traduzi-lo. Nesse sentido na delicada relação teoria/prática, foi o fazer enquanto experiência do traduzir que suscitou problemas que foram desdobrados em questões teóricas a serem discutidas. Assim o pós-colonialismo, a ética da tradução/tradutor e o discurso, entre outros, foram desenvolvidos para em seguida elaborar um projeto de tradução que levasse essas questões em consideração.

Com esse projeto em mãos, foi feita uma re-leitura da nossa primeira tradução para a revisão guiada pelas questões levantadas.

Na medida em que o trabalho foi feito, a complexidade das questões foi aparecendo, mas nem sempre pudemos aprofundar o quanto necessitaríamos a importante questão da relação dos estudos pós-coloniais e de tradução.

³⁷ « On ne traduit plus de la langue. Ou alors, on méconnaît le discours, et l'écriture. C'est le discours, et l'écriture, qu'il faut traduire ». (MESCHONNIC, 1999: 12)

REFERÊNCIAS

- ADJEMAIN, C.(1976). “On the nature of interlanguage system”. *Language Learning*, 26, 297-320.
- ASHCROFT,B.,GRIFFITHS.,TIFFIN,H. *The empire Writes back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Lodon: Routlege, 1991.
- AKAKPO, Gustave. *Catharsis*. Bélgica: Éditions Lansman, 2006.
- ALMEIDA, Miguel Vale de. *Um mar da cor da terra. Raça, cultura e política da identidade*. Oeiras: Ed. Celta, 2000.
- BERMAN. Antoine, *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*; trad.Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. ed Tubarão: Copiart; Florianópolis: PEGET/UFSC, 2013.
- BORIE,M.,ROUGEMONT,M.,SCHERER,J. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa :1996.
- CHEVRIER, Jacques, (2004) « *Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de «migrITUDE»* », Repères, Revue des littératures du Sud, N° 155 - 156. Identités littéraires. Juillet - décembre 2004 : http://www.adpf.asso.fr/librairie/derniers/pdf/155-156_3.pdf. acesso em: 23 de outubro de 2013.
- AURÉLIO, *Dicionário Aurélio Eletrônico*. Versão 3.0,1999.
- FERREIRA, A.M.A. *Noções fundamentais para se pensar a poética do traduzir de Henri Meschonnic*.Traduzires, Brasília, v.1, maio de 2012.
- FERREIRA, A.M.A., ROSSI,A.H. “*Antropofagia, mestiçagem e estranhamento: tradução em (dis)curso*” in cadernos de tradução. UFSC. Florianópolis. Disponível em: <HTTP://dx.doi.org/10.507/2175-7968.2013v1n31p35>., acesso em: 24 de setembro de 2013.
- FREIRE, António. *A catarse em Aristóteles*: Volume 6 de Coleção "Pensamento filosófico". [S.l.]: Faculdade de Filosofia, 1982.
- KANGANG, Emanuel. *Discours postcolonial et traduction de la littérature africaine subsaharienne après les années soixante*. 293 f.(Doutorat en traductologie) Faculté des études supérieures de l'école de traduction et d'interprétation: Ottawa, Canadá,2012.
- NIRAJANA, Tejaswini. *Siting Translation: history, post-structuralism and colonial context*. Universidad of California Press: 1992.
- RYNGAERT, J.Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*.Paris Amand Colins, 2004.
- SAID. E., *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SELINKER, Larry. *Papers in interlanguage*. Southeast Asian Ministers of education Organisation. Singapore: 1988.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*.

Lagrasse: Verdier, 1982.

_____. *Poétique du traduire*. Verdier, Paris, 1999.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia* / Susana Kampff Lages. -1ª Ed., 1ª reimpr. – São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2007.

LAPLANTINE, F.; NOUS, A. *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001.

LAVIGNE, S. « *De la négritude à la migritude : Une analyse sociologique de la littérature de l'Afrique Francophone* », Disponível em : <http://www.archipel.uqam.ca/4622/1/D2143.pdf>, acesso em, 08 de setembro de 2013.

NOUSS, A. *Traduction et métissage*. Disponível em: http://dissonancesfreudiennes.fr/Library/Textes/Actes_Grambois/Actes_Grambois_2005/Alexis_Nouss_Traduction_et_metissage.pdf, acesso em 14 de novembro de 2013.

BASSNETT, S.; TRIVEDI, H. (org.) *Post-colonial translation: theory & practice*., disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=K8YJkxXSKnIC&printsec=frontcover&dq=post+colonial+translation&hl=en&sa=X&ei=OOofUpnfH-rJsASVl4GgCQ&ved=0CC0Q6AEwAA#v=onepage&q=post%20colonial%20translation&f=false>

REIS, G.M. “*A tradução da oralidade na peça Catharsis, de Gustave Akakpo*”. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/ceerrados/article/view/8302/6299>, acesso em 28 de setembro de 2013.

REIS, G.M. *O texto teatral e jogo dramático no ensino de francês Língua estrangeira*. 2008. 248 f. Tese (Doutorado em Letras) Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.